LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

16 S 14

JAHRESBERICHT

DER

REALSCHULE ERSTER ORDNUNG

ZU

ASCHERSLEBEN

WOMIT

ZU DER AM 31. MAERZ 1882

IN DEM

VERSAMMLUNGSSAALE DER ANSTALT

ABZUHALTENDEN PRUEFUNG

IM NAMEN DES LEHRERCOLLEGIUMS

EHRERBIETIGST EINLADET

DER

DIRECTOR DR. HUESER.

INHALT:

„Die Polychromie in der antiken Sculptur". Vom wissenschaftl. Hülfslehrer Boeckler.

Druck der Haller'schen Buchdruckerei in Aschersleben.

1882. Progr. Nr. 230.

733
B63p
Classics

Die Polychromie in der antiken Sculptur.

Wird heutzutage einem Architecten der Auftrag, ein monumentales Bauwerk nach antiken Mustern herzustellen, so entsteht unter seinen Händen gewifs ein im wesentlichen einfarbiges Gebäude, dessen Verhältnisse sich nur durch das Wechselspiel von Licht und Schatten von einander abheben und gliedern. Ich erinnere nur an die berühmtesten Bauten von Schinckel: das Königl. Schauspielhaus, die neue Wache und das alte Museum in Berlin, sowie an die in neuester Zeit entstandene National-Gallerie von Strack. Diese Einfarbigkeit finden wir an den meisten Gebäuden, wie Schlössern, Wohnhäusern und Kirchen, deren Aufsenseite in der Regel ganz ohne Farbenüberzug bleibt, wenn nicht die Armseligkeit des Materials gar zu laut gen Himmel schreit.

Wenn wir heute in eine Antiken-Gallerie treten, so sehen wir die plastischen Bildwerke — Rundfiguren wie Reliefs — ausschliefslich in der Farbe des Materials, aus welchem sie gefertigt sind, vor uns stehen. Der Marmor zeigt seine natürliche Färbung in allen Teilen jeder Figur oder Gruppe, gleichgültig ob aus ihm die Gliedmafsen der dargestellten Personen, oder die mehr oder weniger willkürlichen Zuthaten, wie Gewänder, Schmuck, Waffen u. dergl. herausgemeifselt sind. Ebenso die Bronce. Derselben Einfarbigkeit begegnen wir in jeder Sammlung moderner Sculpturen, und unser Auge hat sich so sehr an diese Monotonie der Farbe gewöhnt, dafs sie für uns ein ästhetisches Bedürfnis geworden ist, und dafs wir unwillkürlich folgenden Trugschluſs machen: Weil unsere Bildhauer die Anwendung der Farbe bei ihren Werken verschmähen, müssen auch die Künstler des Altertums bei Herstellung ihrer Meisterwerke auf dieselbe verzichtet haben. Wir berücksichtigen dabei eben nicht, dafs im Lauf der Jahrhunderte die Einwirkungen der Witterung, der Erde, in der sie lagen, des Mörtels, mit dem sie in Mauern eingefügt wurden und unzählige andere Einflüsse Vieles an den uns erhaltenen Statuen bis auf den letzten Rest vertilgt haben. —

Infolge dieses voreiligen Schlusses gilt noch heute bei den meisten Gebildeten der Grundsatz, „dafs das Wesen der antiken Architectur und Plastik einzig und ausschliefslich in der Form, in dem Wechselspiel räumlicher Verhältnisse begründet sei, dafs das Auge diese Verhältnisse nur durch die Linien des Umrisses und die Abstufungen von Licht und Schatten, wie sich solche an farblosen Körpern zeigen, aufnehmen dürfe; dafs die Anwendung von Farbe in den genannten Künsten als etwas durchaus Ungehöriges verworfen werden müsse.“ Diese bis zum Anfang unsres Jahrhunderts kaum angefochtene Ansicht war von den Weimarischen Kunstfreunden in ein System gebracht worden, das in dem folgenden Ausspruche Herders gipfelte: „Willst du die volle Schönheit einer Statue ermessen, so thue die Augen zu und taste.“

Nun finden sich aber an mehreren uns erhaltenen Denkmälern antiker Architectur und Plastik deutliche Spuren ehemaliger Färbung. Dieser Umstand wurde entweder bestritten, oder als „Rest einer altertümlichen, durch Priestersatzung festgehaltenen Barbarei“, oder gar „als eine später von unkundiger, künstlerisch roher Hand hinzugefügte Verunstaltung“ erklärt. Die spärlichen auf uns gekommenen schriftlichen Quellen des Altertums, die von einer Bemalung der Gebäude und Bildwerke sprechen, ignorierte oder verdächtigte man, um die unbedingte Farblosigkeit auf das entschiedenste zu verteidigen.

Allmählich jedoch begannen verschiedene andere Umstände und Erwägungen das blinde Vertrauen auf diesen Grundsatz zu untergraben, z. B. die bei mehreren Büsten römischer Kaiser und bei den chryselephantinen (Gold-Elfenbein) Statuen beobachtete Verwendung verschiedenfarbigen Materials zu demselben Bildwerk, durch welche die nackten Fleischteile auf das deutlichste von der Gewandung unterschieden wurden. Diese letztere wurde — wie Haare, Bart und Beiwerk, bei den Gold-Elfenbein-Figuren bekanntlich aus Gold, die unverhüllten Körperteile — Gesicht, Hals, Brust, Arme und Beine — dagegen aus Elfenbein hergestellt, welches die alten Griechen zu erweichen, in diesem Zustande sehr energisch zu biegen und dann in der gebotenen Lage wieder erhärten zu lassen verstanden.

Indessen wurden diese Bedenken durch den Hinweis auf die späte Entstehungszeit der ersteren und auf den damals bereits eingetretenen Verfall der Kunst, bei den letzteren durch die oben bereits erwähnte Annahme von einer „beabsichtigten Altertümlichkeit der Tempelsculpturen“ beseitigt. Schwerer wog aber die Bemerkung, dafs bei mehreren Figuren der besten Zeit die Augen aus bunten Edelsteinen gebildet und eingesetzt waren, sowie dafs sich an sehr vielen deutliche Spuren dafür finden, dafs einzelnes Beiwerk, wie Schwerter, Schilde, Riemen, Schnallen, Knöpfe, Schuhe, Scepter u. dergl. aus Bronce angesetzt waren. Diese Gegenstände mufsten sich also durch ihre gelbe Farbe notwendig von dem vorwiegend weifsen Marmor deutlich abheben. Ein Anstreichen der Bronce ist aber aus technischen Gründen unmöglich. Mithin wäre, um die Einfarbigkeit aufrecht zu erhalten, die Annahme nötig, dafs der Marmor mit der Farbe der Bronce bestrichen worden sei, und damit wäre wenigstens eine Bemalung der Figuren zugegeben. Es konnten also die Deklamationen von „der Würde und Majestät des Marmors, der durch seinen warmen Fleischton wirkte“ u. s. w. nicht fortgesetzt werden.

Derartige Erwägungen hatten die lange starr festgehaltene Lehre von „der absoluten Form“ doch einigermafsen erschüttert und die Bahn geebnet für die Vertreter einer entgegengesetzten Richtung, welche die Polychromie d. h. Vielfarbigkeit in der Architectur und Plastik des Altertums annahmen. Die Gemäfsigten unter diesen: Quatremère de Quincy [1]), Völkel [2]), Raoul Rochette [3]), gewannen schnell eine grofse Schar begeisterter Anhänger. Diese besonnen Vorgehenden wurden bald von den Architecten Hittorf [4]) und Gottfried Semper [5]) weit überboten,

[1]) Le Jupiter Olympien, ou l'Art de la Sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue, ouvrage qui conprend un essai sur le goût de la sculpture polychrome, d'analyse explicative de la toreutique, et l'histoire de la Statuaire en or et ivoire chez les Grecs et les Romains avec la Restitution des principaux Monuments de cet Art et la Démonstration pratique ou le Renouvellement de ses Procédés mécaniques par M. Quatremère de Quincy.

[2]) Ueber den grofsen Tempel und die Statue des Jupiter zu Olympia. — Archäologischer Nachlafs, herausg. von Karl Ottfried Müller.

[3]) De la peinture sur mur chez les anciens im Journal des Savans 1853. Juillet.

[4]) De l'architecture polychrôme chez les Grecs, ou restitution complète du temple d'Empédocles dans l'Acropolis de Sélinunte, in den Annali dell'instituto di correspondenza archeologica. Vol. II.

[5]) Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten. Altona 1854.

welche eine vollständige Bemalung des Marmors, auch der Teile, welche weifs erscheinen sollten, behaupteten. Die Vertreter dieser beiden Richtungen kämpften gemeinsam gegen die Verteidiger der Monochromie d. h. Einfarbigkeit, also gegen die Anhänger der ursprünglichen, noch jetzt vielfach für richtig gehaltenen Lehre.

Eine vermittelnde Stellung zwischen dieser letzteren Partei einerseits und den beiden oben genannten andrerseits nahm der Aesthetiker Franz Kugler ein, der in seiner 1835 erschienenen Schrift [1]) die verschiedenen Ansichten unbefangen und unparteiisch prüfte und das in der Mitte liegende Wahre feststellte. Er giebt die Polychromie zu, beweist aber, dafs die Anwendung von Farbe sich auf das Beiwerk, die Gewandung, Haare und Lippen beschränkte, niemals aber auf die eigentlichen Fleischteile ausgedehnt wurde.

Diese Schrift goss Oel in die hochgehenden Wogen des Streites und beruhigte die erhitzten Gemüther so auffallend schnell, dafs derselbe fast ganz in Vergessenheit geriet. Indessen ist für die Architectur auf diesem Gebiete rüstig und erfolgreich weiter gearbeitet worden, und viele neue Funde, u. a. die von Olympia haben diese Frage in ganz ungeahnter Weise gefördert und ihre Beantwortung bis zu einem Grade der Genauigkeit ermöglicht, von dem Kugler sich i. J. 1835 nichts träumen lassen konnte. Ich erwähne nur das vorjährige Programm [2]) zum Winckelmannsfeste der Berliner archäologischen Gesellschaft, dessen prächtige Farbentafeln einen überraschenden Einblick in die Buntheit der kleineren griechischen Tempel zn Olympia gewähren. Diese Resultate sind jedoch nur dem Fachmanne wichtig, den Laien erdrückt die Fülle des gelehrten Stoffes. Es erscheint daher überflüfsig, die Polychromie auf diesem Gebiete zu verfolgen, um so mehr, als sie bei uns voraussichtlich doch nur Theorie bleiben wird, weil die Anwendung derselben in unsrem rauhen Norden auf zu grofse Schwierigkeiten stofsen würde. Diese Studien und diese Erkenntnifs haben aber den erfreulichen Fortschritt herbeigeführt, dafs unsre Baumeister jetzt nicht mehr aus schlechtem Material Marmorbauten nachahmen und diese Täuschung hinter einem trügerischen Bewurf aus Kalk oder Stuck zu verbergen suchen, sondern den Mut gewonnen haben, das Material, aus welchem sie schufen, deutlich aller Welt zu zeigen und dafs sie demselben durch stylvolle Verwendung andersfarbiger Stoffe Abwechslung und Anmut zu verleihen suchen; wie z. B. bei dem Generalstabsgebäude, bei dem physiologischen Institut und bei der Universitätsbibliothek in Berlin u. v. a.

Anders liegt die Sache für die Plastik oder Sculptur. Hier herrscht, — wenn auch nicht mehr in den Fachkreisen, so doch bei der weitaus gröfsten Mehrzahl der Gebildeten — die gröfste Unsicherheit und Unklarheit, häufig sogar völlige Ahnungslosigkeit über das Bestehen der Frage. Diese Unkenntnis dürfte vielleicht daraus zu erklären sein, dafs das gebildete Publikum durch das Gezänk der nach beiden Seiten über das Ziel hinausschiefsenden Gegner zurückgestofsen wurde und sein Intersse anderen Gegenständen zuwandte. Und doch ist nicht zu leugnen, dafs diese Frage für die Bildhauerkunst, welche doch jedem Menschen von gesunden Sinnen und natürlichem Empfinden entschieden eben so nahe steht wie die Malerei und Musik, von der gröfsten Wichtigkeit ist, dafs sie vielleicht berufen ist, derselben in Zukunft neue Bahnen anzuweisen [3]). Deshalb erscheint es bei dem allgemeinen Interesse für die Schöpfungen der Bildhauerkunst, als eine lohnende Aufgabe, einem weiteren Kreise von Gebildeten die durch

[1]) Die Polychromie in der griechischen Architectur und Sculptur und ihre Grenzen. Berlin.

[2]) Ueber die Verwendung von Terrakotten am Geison und Dache griechischer Bauwerke. Von W. Dörpfeld, F. Graeber, R. Borrmann, K. Siebold. Berlin 1881.

[3]) Vergl. die Polychromie vom künstlerischen Standpunkte. Ein Vortrag für eine Anzahl befreundeter Künstler und Kunstverständiger von Eduard Magnus. Bonn 1872.

gelehrte Forschungen gewonnenen, durch weitere, genaue Prüfung beglaubigten und gesicherten Resultate der Untersuchungen über die Polychromie in der antiken Sculptur im Folgenden bekannt zu machen.

Da letzteres der Zweck der folgenden Arbeit ist, wendet sich dieselbe nicht an die gelehrten Fachkreise der Archäologen, für welche die Frage so gut wie entschieden ist, sondern an die Gesammtheit der Gebildeten, um diesen die hochwichtige Frage in Erinnerung resp. in den Vorstellungskreis zu bringen und um ihnen durch objective Mitteilung des heutigen Standes der Forschung ein eignes Urteil zu ermöglichen. —

Wie oben bereits erwähnt, haben sich an einzelnen der auf uns gekommenen Bildwerke deutliche Farbenspuren erhalten, und andererseits finden sich bei einigen Schriftstellern des Altertums Stellen, die von Anwendung der Farbe in der Plastik Zeugnis geben. Die weitaus überwiegende Mehrzahl derselben findet sich in der Naturalis Historia des Plinius und in der Descriptio Graeciae des Pausanias. Es wird deshalb zweckmäfsig sein, ehe wir zu einer Aufzählung der von Polychromie handelnden Stellen schreiten, diese beiden Schriftsteller kurz zu charakterisieren, damit von vornherein der Gefahr einer Ueberschätzung des Wertes ihrer Angaben vorgebeugt werde. —

Der bei dem bekannten Ausbruch des Vesuvs am 24. August 79 n. Chr. G. ums Leben gekommene C. Plinius Secundus — zum Unterschied von seinem Neffen, dem Freunde des Tacitus, der Aeltere genannt, war ein praktischer Mann von ungeheurem Fleifse und unermüdlicher Arbeitskraft, durch welche es ihm gelang, sich den Ruhm des Gelehrtesten unter seinen Zeitgenossen zu erwerben. Nach seiner eignen Angabe benutzte er mehr als 2000 Bände, um daraus eine Encyklopädie von 36 Büchern zusammenzustellen, die Naturalis Historia —, in welchen er das ganze, damals bekannte Gebiet der Naturwissenschaften bespricht. In den letzten Büchern handelt er von den Metallen und Steinen und nimmt dabei Veranlassung, auf die Bildnerei in Erz und Marmor, sowie auf die Farben und von da auf die Malerei zu kommen. Seinem nüchternen, nur auf das Nützliche gerichteten, man möchte sagen hausbackenen Sinne fehlt aber jedes Kunstverständnis, das ja bei den Römern überhaupt selten war. Deshalb begnügt er sich meist mit der Erzählung einiger Künstler-Anekdoten und giebt nur trockene Notizen über ihr Wirken und Schaffen, über den Grad ihrer Berühmtheit, über die Preise, die sie für ihre Werke erzielten u. dergl., ohne sich lange mit Kritik und Sichtung der ihm vorliegenden Angaben aufzuhalten. Deshalb läfst er sich auch zuweilen durch Fehler in seinen Handschriften zu offenbaren Irrtümern und Widersprüchen verleiten, über die er dann in seiner Kritiklosigkeit ahnungslos hinweg geht. Bei einer solchen Richtung kann es nicht befremden, dafs er mit Vorliebe das Seltsame und Auffallende, das er in seinen 2000 Bänden findet, herausucht und arglos und unbefangen wieder erzählt, was er für wahr hält, weil es eben in seinen Büchern steht. Es ergiebt sich somit von selbst, dafs seine Notizen nicht durchaus zuverlässig sind und keine zwingende Beweiskraft haben können.

Aehnlich verhält es sich mit den Angaben des Pausanias, ὁ περιηγητής, aus Lydien oder Kappadocien, der unter der Regierung des Hadrian, des Antoninus Pius und des Marcus Aurelius (117—180 n. Chr. Geb.) in Rom lebte. Er hat den oben angeführten Namen „der Herumführer, der Erklärer“ deswegen erhalten, weil er in den 10 Büchern seiner περιήγησις τῆς Ἑλλάδος die religiösen und künstlerischen Merkwürdigkeiten der von ihm bereisten Ortschaften Griechen-

lands „wie ein Fremdenführer“ beschreibt. In der That ist auch das ganze Werk vom Standpunkt eines Reisenden und für Reisende geschrieben und bestimmt.

Er hört die Erklärungen der ihr Tempelbild natürlich hoch preisenden Priester, der von Lokalpatriotismus beseelten Eingeborenen ruhig an und erlaubt sich nur selten einen bescheidenen Zweifel anzudeuten, sondern glaubt das Vorgetragene, weil er sich eben — trotz des besten Willens und der redlichsten Absicht — von dem jedesmaligen Eindruck beherrschen läfst. Dadurch wird aber das Vertrauen des Lesers auf seine Zuverlässigkeit stark beeinträchtigt. —

Aufser durch diese innern Gründe wird aber das Gewicht der Angaben sowohl des Plinius als des Pausanias bedeutend abgeschwächt durch einen Umstand, den zuerst Professor E. Magnus in seiner oben bereits erwähnten Schrift [1]) hervorgehoben hat. Beide sind nämlich durch einen Zeitraum von mehr als vier Jahrhunderten von der Blütezeit der griechischen Kunst unter Perikles getrennt.

Da die Aufzählung der Stellen, in denen bunte Statuen erwähnt werden, ohnehin trocken genug ausfallen mufs, sei es mir gestattet, diejenigen fortzulassen, welche für uns nicht weiter in Betracht zu kommen brauchen, weil hier an eine beabsichtigte Nachahmung der Natur nicht gedacht werden kann, da sich die Anwendung der Farbe von selbst als Beibehaltung eines altertümlichen Brauches erklärt. So erwähnt Pausanias mehrere Bildsäulen, z. B. die des Ajax in seinem Tempel zu Salamis [2]) und einer Artemis Diktynnäa bei Ambryssos [3]), welche aus schwarzem Material, erstere aus Ebenholz, die zweite aus Stein gearbeitet waren.

Aus demselben Grunde mögen unberücksichtigt bleiben die, gleichfalls von Pausanias erwähnten, rot angestrichenen Götterbilder, z. B. ein Paar Bacchusstatuen zu Phelloë und zu Phigalia [4]). Ferner wurde nach Plinius in Rom in früherer Zeit die Statue des Capitolinischen Jupiter rot angestrichen [5]); ein Gebrauch, dessen Häufigkeit bei älteren Werken auch von Plutarch [6]) bestätigt wird.

„Mögen [7]) wir diese Bemalung im allgemeinen als ein kindisches Wohlgefallen an der roten Farbe erklären, oder mögen wir besondere mystische Gründe darin suchen, jedenfalls dürfen wir aus einer Barbarei der Art keinen Schlufs auf die Werke der entwickelten griechischen Kunst machen. Dasselbe gilt von den verschiedenen hölzernen, ehernen und steinernen Götterbildern, die mit wirklichen Kleidungsstücken angethan waren und ihre vollständige Garderobe besafsen, in der sie nach Belieben wechselten.“

Selbstverständlich ist bei diesen rot bemalten Bildwerken ebensowenig wie bei den aus schwarzem Material hergestellten Statuen an eine Nachahmung der Natur zu denken, denn einen Ajax konnte ein Grieche sich unmöglich schwarz und einen Jupiter oder Bacchus nicht brennend rot vorstellen.

Aber auch bei den Werken der entwickelteren Kunst darf in keinem Falle eine „bis zur Illusion gesteigerte Naturnachahmung, die der Statue etwas Starres, Wachsfigurenartiges

---

[1]) Die Polychromie u. s. w. S. 3. Anm.
[2]) l. I. c. XXXV. 2.
[3]) l. X. cap. XXXVI. 3.
[4]) l. X. c. XXXVI. 4. — l. IIX. c. XXXIX. 4.
[5]) Nat. histor. l. XXXIII. c. 7.
[6]) Quaest. Rom 93.
[7]) Fr. Kugler Polychr. S. 52.

gegeben haben würde“ angenommen werden, wie aus den erhaltenen Nachrichten, welche hier in der Kugler'schen [1]) Zusammenstellung folgen mögen, hervorgeht.

Betrachten wir zuerst diejenigen Werke, deren Mehrfarbigkeit dadurch bedingt wird, dafs sie aus verschiedenen Stoffen zusammengesetzt waren, d. h. die akrolithen und die chryselephantinen Statuen. Unter ersteren (ξόανα 'ακρόλιθα) versteht man Bildwerke, bei denen nur die äufsersten Enden, also Kopf, Hände und Füfse aus Stein dargestellt und an die übrigen, meist aus Holz gearbeiteten und vergoldeten, vielleicht auch bemalten Teile der Figur angesetzt waren. Als Stoff, aus dem diese angesetzten Teile gefertigt waren, nennt Pausanias mehrmals ausdrücklich parischen oder pentelischen Marmor. „Wir sehen also zu diesen nackten Teilen ein edles weifses Material verwendet und müssen jedenfalls voraussetzen, dafs dasselbe im wesentlichen in seiner natürlichen, weifsen Farbe erschien; es wäre unsinnig gewesen, wenn man an einzelnen Teilen ein andres und zwar kostbares Material angefügt und dessen Eigentümlichkeit wiederum durch einen Farbenüberzug verdeckt hätte.“ Einige dieser akrolithen Figuren gehören der besten Zeit an, so die von Pausanias [2]) erwähnte Minerva Area zu Platää von dem grofsen Phidias (um 450 n. Chr. Geb.), dem mit dem Undank [3]) seiner Mitbürger belohnten unsterblichen Freunde des Perikles, und das Bildnis der Ilithyia zu Aegium in Achaia, das von der Hand des Eliers Demophon (in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts) gearbeitet war. Ferner erwähnt der römische Baumeister Vitruvius Pollio [4]), ein Zeitgenosse des Cäsar und des Augustus, einen kolossalen Akrolithen im Tempel des Mars zu Halikarnass von der Hand des Leochares (Mitte des vierten Jahrhunderts).

Dafs die Gewandung solcher Statuen von Holz war, sagt Pausanias an mehreren Stellen [5]), ohne jedoch einer Vergoldung oder Bemalung zu gedenken. Indessen müssen wir hier wenn auch nicht an Vergoldung, so doch an einen Farbenüberzug denken, da jedenfalls das Holz an sich in seinem nüchternen, streifigen Aeufseren in keinem Verhältnisse zum Charakter des Marmors steht. Diese Annahme wird um so eher gestattet sein, als Pausanias an anderen Stellen [6]) ausdrücklich die Vergoldung der Gewänder hervorhebt und bei einer Statue, der der Messene zu Messene [7]), dieselben geradezu goldene nennt.

---

[1]) Polychr. S. 3. u. S. 52 ff.

[2]) l. IX. c. IV. 1. — l. VII. c. XXIII. 5.

[3]) „Wie so viele Wohlthäter des atheniensischen Volkes war er den Angriffen und Verfolgungen des Neides ausgesetzt. Nachdem er ein berühmtes Standbild der Pallas von Gold und Elfenbein angefertigt hatte, wurde er von einem seiner Gehülfen angeklagt, einen Teil des ihm übergebenen Goldes unterschlagen zu haben. Allein vorsichtig, wie es heifst auf Anraten des Perikles, hatte er das goldene Gewand der Bildsäule so eingerichtet, dafs es leicht abgenommen werden konnte, und das Gewicht ergab seine Unschuld. Aber die Gegner des grofsen Staatsmannes, die diesen mit seinem Freunde zugleich in ein ungünstiges Licht setzen wollten, ruhten nicht, und jener Ankläger mufste nun aufs Neue mit der Beschuldigung hervortreten, dafs der Künstler sein eignes Bildnis und das des Perikles auf dem Schilde der Pallas dargestellt habe. Ein sonderbarer Vorwurf, der aber als ein Verstofs gegen die Götter oder vielleicht als ein unerlaubter Ehrgeiz bei Bürgern des demokratischen Staates angesehen, und für erheblich genug gehalten wurde, um Phidias ins Gefängnis zu führen. Hier ereilte ihn der Tod, ähnlich wie den Miltiades und den Sokrates, doch nicht wie diesen durch richterlichen Spruch, sondern durch zufällige Krankheit oder geheimes Gift.“ Schnaase. Kunstgeschichte. II. S. 205. Düsseldorf 1856.

[4]) De architectura l. II. c. IIX.

[5]) l. II. c. IV. 1. — l. VII. c. XX. 5. — l. VII. c. XXI. 4. — l. VII. c. XXIII. 5. — l. IIX. c. XXX. 1. — l. IIX. c. XXX. 3. —

[6]) l. VI. c. XXIV. 5. — l. VI. c. XXV. 4. — l. IX. c. IV. 1.

[7]) l. IV. c. XXXI. 9.

Dieses Werk führt uns auf die chryselephantinen Statuen, bei denen, wie oben bereits erwähnt, das Nackte aus Elfenbein, die Gewandung aus Gold bestand. Es liegt auf der Hand, dafs zwei so nahe verwandte Kunstzweige sich nicht streng von einander getrennt halten konnten, sondern häufig in einander übergehen mufsten. So finden wir denn neben der oben genannten Statue, deren Gewand ganz aus Gold bestand, andere, in denen Elfenbein, „welches in seinem weicheren Charakter den zarten Verhältnissen des Nackten noch angemessener erscheint als der Marmor", die Stelle des letzteren vertritt. Pausanias beschreibt namentlich eine Bildsäule der Minerva zu Aegina[1]), an der die nackten Teile von Elfenbein, das Uebrige von Holz, vergoldet und zugleich — also wahrscheinlich am Saume des Gewandes — mit Farben geschmückt war. Ferner nennt derselbe[2]) einen Bacchus im Selinuntischen Thesaurus zu Olympia und einen Endymion im Metapontischen Thesaurus ebendort, als vermuthlich von der Hand des Phidias, an denen dieselben äufseren Teile von Elfenbein waren. Hier erwähnt er aber nicht wie bei den folgenden eines besonderen, aus Gold gearbeiteten Gewandes, es dürfte mithin auch hier auf Holz, möglicher Weise mit Farbe geschmückt, zu raten sein. Dasselbe vielleicht galt von der berühmten Statue des Aeskulap auf der Burg von Cyllene, einem Werke des Kolotes, Phidias' Schüler, bei der auch nur des Elfenbeins gedacht wird[3]).

Nachdem wir nunmehr die eigentlich akrolithen Bildwerke und die zwischen diesen und den Gold-Elfenbein-Statuen in der Mitte stehenden Kunsterzeugnisse von gemischter Technik betrachtet haben, wenden wir uns zu den Nachrichten über rein chryselephantine Werke, zu denen Elfenbein in Verbindung mit wirklichem Goldblech verwendet wurde, wie daraus hervorgeht, dafs Phidias den Verdacht, Gold unterschlagen zu haben, dadurch entkräften konnte, dafs er die allein 44 Goldtalente (nahe an 2,400,000 Mark) wiegende Gewandung besonders arbeitete und dadurch ein Abnehmen derselben ermöglichte, wodurch er der von seinen Neidern beabsichtigten Zerstörung des Meisterwerkes vorbeugte. —

Schon in sehr alter Zeit war die Verbindung dieser beiden kostbaren Stoffe bei den Griechen beliebt, denn der von Pausanias[4]) ausführlich beschriebene Kasten des Kypselos, welchen Reliefs z. T. aus Cedernholz, z. T. aus Gold und Elfenbein schmückten, stammt aus der Mitte des siebenten Jahrhunderts v. Chr. Geb. „Eine ausgedehntere Verwendung dieser Stoffe konnte indessen erst zu der Zeit stattfinden, als durch die Perserkriege den griechischen Staaten gröfsere Reichtümer zugeflossen waren[5])." Die ältesten chryselephantinen Bildwerke, deren namentlich gedacht wird, sind eine sitzende Venus von der Hand des Kanachos, eines Zeitgenossen der Siege über die Perser und eine Artemis auf der Burg von Patrae, von Menaechmus, der sich der Zeit nach dem Kanachos nahe anschliefst[6]). Von Kalamis (um 460 v. Chr. Geb.) nennt Pausanias[7]) einen Aeskulap zu Sicyon und von dem Haupte der argivischen Schule, Polykleitos, einem Nebenbuhler des Phidias, eine Hera in Argos. Vornehmlich aber ist es Phidias, der sich in verschiedenen Werken der Art höchsten Ruhm erwarb. Von ihm werden eine Minerva zu Pellene (als eins seiner frühesten Werke), eine Venus Urania zu Elis, die

---

[1]) l. VII. c. XXVI. 3.
[2]) l. VI. c. XVI. 7
[3]) Strabon. l. IIX. c. III. 4.
[4]) l. V. c. XVII. 5.
[5]) Kugler. Polychr. S. 54.
[6]) Paus. XX. l. II. c. X. 4. — l. VII. c. IIXX. 6.
[7]) l. II. c. X. 3. — l. II. XVII. 4.

Minerva im Parthenon zu Athen und der vielgefeierte Jupiter zu Olympia erwähnt [1]). Der Gott ist auf einem Throne sitzend dargestellt, sein Haupt mit einem Kranze von Oelzweigen geschmückt. Auf der rechten Hand trägt er eine Siegesgöttin, ebenfalls aus Gold und Elfenbein gearbeitet, mit der linken umfafst er ein prächtiges Scepter von allen Metallen glänzend. Schuhe und Gewand sind golden; dieses ist geschmückt mit mancherlei Figuren und Blumen, besonders Lilien. Der Thron ist reich und bunt mit Gold und edlen Steinen, Ebenholz und Elfenbein, überdies mit gemalten Figuren geschmückt. Vier tanzende Siegesgöttinnen sieht man an jedem der Pfeiler des Thrones (wahrscheinlich unmittelbar unter dem Sitzbrett, den Pfeiler an seinen vier Seiten umgebend) und zwei andere an dem Fufse jedes Pfeilers (wahrscheinlich an den zwei nach aufsen gekehrten Seiten desselben). Ueber den vorderen Pfeilern liegen thebanische Kinder, von Sphinxen geraubt, und tiefer sind Apollo und Diana angebracht, der Niobe Kinder mit Pfeilen erschiefsend. Zwischen den Pfeilern des Thrones — und zwar unter jenen vier Siegesgöttinnen — sind von einem zum andern Querbalken gezogen; auf dem vordersten, dem Eingange gegenüber, befinden sich sieben, ursprünglich acht Figuren, Darstellungen der alten Gattungen des Wettkampfes; auf den anderen Querbalken sieht man Herakles mit seinen Gefährten wider die Amazonen streitend, neunundzwanzig kämpfende Figuren. Den Thron tragen nicht allein seine Eckpfeiler, sondern auch Säulen von gleicher Höhe zwischen denselben. Ganz oben (also wahrscheinlich in freien Figuren auf der Rücklehne des Sessels) bildete Phidias auf der einen Seite drei Grazien, auf der anderen drei Horen als Töchter des Zeus. Am Schemel, worauf die Füfse des Gottes ruhen, sind goldene Löwen und die Schlacht des Thesens mit den Amazonen erhaben gearbeitet. Die Basis endlich, welche den Thron und Schemel trug, war an der Vorderseite mit vielen aus Gold gearbeiteten Götterbildern geziert; unter ihnen zuerst Helios, den Wagen besteigend, dann Jupiter und Juno; ein zweiter Gott mit der Charis, auf welche Hermes und Hestia folgen; darauf Amor, die Venus empfangend, die aus dem Meere aufsteigt, und welche Peitho, die Göttin der Ueberredung, bekränzt. Dann noch Apollo mit Diana, Minerva mit Herkules, endlich an der Ecke der Basis Amphitrite und Poseidon, und zuletzt Luna zu Rofs. Neben der Statue waren Schranken angebracht, welche verhindern sollten, dafs man in das Innere des Werkes hinein sähe; auch diese waren reich verziert, sie enthielten Gemälde von Panaenus, dem Bruder des Phidias, Heroëngestalten und Kämpfe. Die Gröfse der Statue in Breite und Höhe versichert der Reisende nicht zuverlässig erfahren zu haben, doch wissen wir, dafs sie beinahe das Dach des Tempels erreichte. Alte Nachrichten geben die Höhe auf sechzig Fufs an, doch war nach neueren Berechnungen der innere Raum des Tempels nur sechsundvierzig Fufs hoch [2]).

Denken wir uns die ganze Composition des eben deshalb genauer beschriebenen Werkes, den Glanz des Goldes, die zarte Farbe des Elfenbeins, an einzelnen Stellen edle Steine, Ebenholz und sogar Malereien, dazu noch das Gewand mit Figuren und Blumen verziert, so erhalten wir den Eindruck eines äufserst reichen und jedenfalls sehr b u n t e n Ganzen. Dafs die Griechen aber an dieser Buntheit durchaus keinen Anstofs nahmen, beweist der hohe Ruhm, in dem dieses Götterbild bei den Alten stand. Man sagte von Phidias, er habe die Götter aufs Neue geschaffen, er habe der Religion etwas hinzugefügt, und nannte den unglücklich, der starb, ohne den Olympischen Jupiter gesehen zu haben [3]).

---

[1]) l. VII. c. XXVII. 1. — l. VI. XXV. 2. — l. I. c. XXIV. 5. — l. V. c. XI.

[2]) Schnaase Kunstgeschichte II. S. 205. — Quatremère de Quincy: Le Jupiter Olympien. — Völkel: Archäologischer Nachlafs.

[3]) Arrian. Διατριβαὶ Ἐπικτήτου. l. 6.

Ueber die Ausführung der letztgenannten Statue und über die der Pallas im Parthenon besitzen wir einige besondere Angaben, die zur näheren Charakteristik des gesammten Kunst-Zweiges von besonderem Interesse sind. Nach einer Aeufserung Platos [1]) waren die Augensterne (τὰ μέϑα τῶν ὀφϑαλμῶν) der Athene nicht von Elfenbein, sondern von Stein, vermutlich Edelstein. Mit einer solchen Unterscheidung der Augensterne von der Farbe des Gesichts stimmt auch der bei andern Bildwerken angewandte Gebrauch überein. „Ein kolossales, elfenbeinernes Auge, welches unter den Trümmern des Minerventempels von Aegina gefunden wurde und wahrscheinlich zu der Tempelstatue gehörte, zeigte den Augenstern etwas vertieft, so dafs er also ursprünglich mit einem anderen farbigen Material angefüllt war [2]).

Eine Bemalung des Gesichts ist nicht anzunehmen. Dagegen spricht aufser der Analogie der Akrolithen der Umstand, dafs das Elfenbein an trockenen Orten durch Wasser, an nassen durch Oel frisch erhalten werden mufste, was bei einem starken Farbenüberzuge ohne Wirkung gewesen wäre, und eine leichtere Färbung bald beeinträchtigt haben würde.

Diesen beiden Meisterwerken kam an Ruhm fast gleich die bereits erwähnte Statue der Hera zu Argos von der Hand des Polyklet, deren Gewand mit einer Einfassung von Weinranken versehen war [3]). Ebenfalls aus dieser grofsen Kunstzeit stammen eine unvollendet gebliebene Bildsäule des Jupiter im Olympieum zu Megara, von Theokosmos und Phidias, und ein Bacchus zu Athen von Alkamenes, einem Schüler des Phidias [4]). Von anderen ist die Entstehungszeit nicht zu bestimmen. Zn diesen gehören ein Aeskulap zu Epidaurus vom Thrasymedes aus Paros, eine Minerva auf der Burg von Megara, eine Pallas Panachäis auf der Burg zu Patrae, eine Bildsäule derselben Göttin in der Unterstadt zu Patrae und ein Bacchus in Sicyon, neben welchem Bacchantinnen aus Marmor standen [5]). Jedoch wissen wir, dafs dieser Kunstzweig auch noch zur Zeit Alexanders des Grofsen gepflegt wurde, da ihm und seiner Familie chryselephantine Bildsäulen aufgestellt wurden [6]). In den folgenden Jahrhunderten scheint er dann im wesentlichen geruht zu haben, bis ihn der Kaiser Hadrian, der überall wieder auf den griechischen Geschmack einzugehen bemüht war, zu einem neuen — aber wohl nur kurzen Leben erweckte, indem er ein chryselephantines Kolossalbild des Olympischen Jupiter anfertigen und im Tempel des Zeus zu Athen aufstellen liefs [7]).

Bei einer solchen Fülle von Gold-Elfenbein-Statuen kann es nicht befremden, dafs sich das Auge der Alten an eine Verbindung verschieden gefärbter Stoffe vollständig gewöhnte, dafs die Verbindung von Gold und Elfenbein die gemeinsame Verwendung von Marmor und Bronce, die wohl meistenteils vergoldet wurde, vorbereitete. In der That finden sich denn an einer unzähligen Menge von Marmorbildwerken die deutlichsten Spuren dafür, dafs einzelne Teile des Beiwerks aus Bronce angesetzt waren. Es würde zu weit führen, auch nur eine beschränkte Auswahl derselben anzugeben. Jeder aufmerksame Besucher einer Antiken-Gallerie oder einer Sammlung sorgfältig hergestellter Gypsabgüsse findet mit leichter Mühe entweder ein System besser erhaltener Stellen der Oberfläche — die eben durch das Metall mehr vor der Verwitterung geschützt waren — oder kleine Löcher, in denen die Stifte steckten, welche die broncenen

---

[1]) Hippias maj. pag. 290, c. ed St.
[2]) Kugler a. a. O. Vergl. Wagners Bericht über die aeginetischen Bildwerke. S. 81.
[3]) Tertullian de Corona c. VII.
[4]) Pausanias. l. I. c. XI. 3. — l. I. c. XX. 2.
[5]) Paus. l. II. c. XXVII. 2. — l. I. c. XLII. 4. — l. VII. c. XX. 2. 5. — l. II. c. VII. 5.
[6]) Paus. l. V. c. XVII. 1. — l. V. c. XX. 5.
[7]) Paus. l. I. c. IIXX. 6.

Teile festhielten. Sollte hierbei jemandem das Bedenken kommen, ob diese Löcher nicht zum Befestigen von Marmorstücken gedient haben könnten, so ist dieses leicht durch den Hinweis darauf zu beseitigen, dafs Marmor an Marmor entweder durch schwalbenschwanzartig auf einander passende Vertiefungen und Erhebungen, oder durch hölzerne Zapfen angefügt wird. Diese „Dübel" sind aber notwendig viel stärker als der Durchmesser jener Löcher, weil sie sonst nicht im Stande wären, den schweren Stein zu tragen.

Was die Bildwerke betrifft, die ganz aus Marmor gearbeitet waren, so finden wir bestimmte Angaben über farbige Zuthaten nur in Bezug auf einzelne Teile. Pausanias zählt eine bedeutende Menge Marmorstatuen auf, an denen er den Stoff ebenfalls als parischen, pentelischen und „weifsen Stein" (λευκὸς λίθος) bezeichnet. „Hier[1]) scheint namentlich die letztere Bezeichnung nicht ohne Beziehung auf die Gesamterscheinung der Statue zu verstehen zu sein, was durch verschiedene Umstände noch mehr bestätigt wird. So benennt er bei einer Reihe anderer Werke den Stoff schlechtweg nur als Stein; er mufste also ein bestimmtes Kriterium haben, welches bei einem Farbenüberzuge nicht so leicht zu finden gewesen wäre. Ferner sagt er ausdrücklich, dafs die Flufsgötter insgemein aus weifsem Steine gearbeitet würden, die Statuen des Nil dagegen aus schwarzem[2]), was ebenso auf eine in die Augen fallende Beschaffenheit des Stoffes hindeutet." An anderen Werken hebt er eine farbige Zuthat als besondere Merkwürdigkeit hervor, z. B. an einer Statue der Minerva ein um die Schenkel geschlungenes purpurfarbenes Band[3]).

In einer Stelle des Lukianos[4]) von Samosata (um das Jahr 150 n. Chr. Geb.) ist es endlich mit Bestimmtheit ausgesprochen, dafs die bedeutendsten Statuen des Altertums im wesentlichen farblos erschienen. Um nämlich eine lebende Schönheit ersten Ranges zu beschreiben, vergleicht er ihre Formen mit denen der berühmtesten Statuen — der knidischen Venus des Praxiteles, der Venus in den Gärten (zu Athen) von Alkamenes, der lemnischen Pallas, der Amazone des Phidias und der Sosandra des Kalamis; die blühende Farbe aber, für die an den Statuen kein Beispiel enthalten sei, vermag der Autor nur nach Gemälden zu schildern.

Dafs insgemein die Augen an den Statuen gemalt wurden, geht aus einer Stelle bei Plato[5]) hervor, wo ein Gleichnis mit den folgenden Worten beginnt: „Sowie jemand, der uns Statuen bemalend anträfe und uns tadeln wollte, dafs wir nicht auf die schönsten Teile der Figur die schönsten Farben setzen, indem die Augen, die doch das Schönste sind, nicht mit Purpur, sondern mit schwarzer Farbe bemalt sein würden." In anderen Fällen waren, wie bereits erwähnt, Augen aus anderem Material eingesetzt, wie aus dem Umstande hervorgeht, dafs sie den Statuen zuweilen entfielen, was dann als eine üble Vorbedeutung angesehen wurde[6]). Hierher gehört auch die Bemerkung, die Pausanias[7]) bei Gelegenheit einer Minervenstatue im Tempel des Hephaistos am Kerameikos zu Athen macht, dafs ihre Augen sowie die des Neptun von bläulicher Farbe (γλαυκούς) seien.

---

[1]) Kugler, Polychr. S. 57.
[2]) l. IIX. c. XXIV. 6.
[3]) Paus. l. IIX. c. XXIIX.
[4]) Lucian de imaginibus 5 - 10.
[5]) Plato de republica IV. ὥσπερ οὖν ἂν εἰ ἡμᾶς ἀνδριάντας γράφοντας προσελθὼν ἄν τις ἔψεγε etc.
[6]) Facius ex Plut. exc. p. 222.
[7]) l. I. c. XIV. 5.

Dafs die Haare der Statuen zuweilen durch gelbe Farbe ausgezeichnet wurden, scheint aus einer Stelle des Tragikers Chaeremon, den Athenaeus[1]) anführt, hervorzugehen, welche nach der Lesart Ottfried Müllers lautet: „Die Haare aber, wachsfarbig wie die eines Götterbildes, bewegten sich üppig mit ihren Locken, die durch hochgelben Farbenschmuck gehoben waren, im Winde". Eine Marmorstatue des Narcissus mit vergoldeten Haaren wird von Callistratus beschrieben[2]). Es könnte vielleicht die Wahl gerade der gelben Farbe und der Vergoldung befremden; dagegen ist zu bemerken, dafs für die bräunlichen Kinder des Südens die blonden Haare der germanischen Stämme als das Seltenere zum Schönheitsideal wurden, wie man noch heut an der Mehrzahl der Raphaelschen Madonnenköpfe beobachten kann.

Auch bei Virgil finden sich einige Aeufserungen über farbigen Schmuck, der zuweilen Marmorstatuen beigefügt wurde. So verspricht in einer seiner Eklogen[3]) Corydon der Diana eine Statue mit rotem Kothurn zu errichten, und in einem Epigramm[4]) will er der Venus einen Amor mit bunten Flügeln und bemaltem Köcher, wie es Sitte sei, widmen. Auch Plautus[5]) spricht von einem schön bemalten Bildwerke, jedoch ohne die nähere Beschaffenheit desselben anzugeben.

Bunte, meist purpurfarbige Säume an den Gewändern nennt Plinius[6]) als eine gewöhnliche Sache.

Als Hauptbeweis für die vollständige Bemalung der Figuren wird aber eine Stelle des Plinius[7]) ins Gefecht geführt, nämlich die, in welcher er von den Leistungen des athenischen Malers Nikias Nachricht giebt, und die mit folgenden Worten schliefst: „Von demselben Nikias sagte Praxiteles, als er gefragt wurde, welche von seinen Marmorarbeiten er am meisten vorziehe: diejenigen, an welche Nikias Hand angelegt. Soviel Wert legte er auf seine Bestreichung (circumlitio)." Die Erklärung dieses letzteren Wortes hat hier besonders mannigfaltige Auslegungen zuwege gebracht. „Indem[8]) man voraussetzte, dafs die Stelle des Plinius im übrigen ihre Richtigkeit habe, so schlofs man, dafs billig unter dem Handanlegen eines berühmten Malers etwas Bedeutendes verstanden werden müsse. Die einen erklärten das Wort „circumlitio" somit als eine Retouchirung der Thon-Modelle des Praxiteles, was man zugleich auf eine geistreiche Weise mit den übrigen Kunstverdiensten des Malers in Verbindung brachte[9]); die andern einfacher als Bemalung, wobei denn, da man von Nikias eben mehr als blofse Ornamentierung voraussetzen mufste, ein vollständiges, den Gesetzen der Malerei verwandtes Ueberziehen mit Farbe gemeint war.

Ohne uns auf die weiteren Gründe für die eine oder andere Ansicht einzulassen, bemerken wir nur, dafs bereits von Sillig nachgewiesen ist, dafs die Blüte der beiden Künstler um fünfzig Jahre auseinander falle; weshalb denn Sillig[10]) zwei verschiedene Künstler, die Nikias geheifsen und von Plinius für eine und dieselbe Person gehalten seien, annimmt. Wollen wir

---

[1]) l. XIII. p. 608.
[2]) Statuar. c. V.
[3]) Ecl. VII. v. 31.
[4]) Catal. VI. 9.
[5]) Epidic. A. V. v. 27.
[6]) l. XXXIV. c. IX.
[7]) Nat. Hist. l. XXXV. c. IX.
[8]) Kugler, Polychr. S 59.
[9]) Winckelmann, Geschichte der Kunst. B. IX. c. III. § 27. und seine Herausgeber Anm. 557.
[10]) Catalogus artificum. t. Nikias.

jedoch diese Annahme nicht gelten lassen und das späteste Alter des Praxiteles mit der frühesten Jugend des Nikias in Verbindung bringen, so müssen wir gleichwohl jedenfalls zugeben, dafs hiermit der Hauptumstand der obigen Untersuchungen verschwindet. Der Nikias, von dem die circumlitio an den Statuen des Praxiteles herrührte, konnte entweder dazumal noch kein berühmter Maler sein — oder er war es überhaupt nicht; seine Arbeit schlug also möglicher Weise nicht in das Gebiet der höheren Kunst. Da es sodann an weiteren Zeugnissen über ein vollständiges Bemalen der Statuen bei den Griechen mangelt, so erscheint es am geratensten, bei der circumlitio auf einen anderen Gebrauch, dessen Allgemeinheit uns bekannt ist, zu schliefsen: auf das enkaustische Ueberziehen der Statuen mit Wachs, wovon uns Vitruvius [1]) und Plinius [2]) ausführliche Nachricht geben. Auf diese Weise ist die obige Stelle auch von anderen schon früher erklärt worden. Dafs Praxiteles dabei gerade auf die von jenem Nikias überzogenen Statuen ein gröfseres Gewicht gelegt, kann auf verschiedene Weise erklärt werden; vielleicht war es nur ein Bonmot, dessen Gründe aufserhalb der Beziehungen der Kunst liegen dürften. Bei der Masse von nichtssagenden Kunst-Anekdoten, die Plinius statt eines wirklichen Kunst-Urteils zusammengetragen hat, darf eine solche Ansicht jener Worte nicht weiter befremden."

„Die eben angeführte Stelle des Vitruvius giebt uns einen sehr bedeutsamen Wink über das bei den plastischen Werken angewandte Verfahren. Nachdem er nämlich die Art geschildert, wie man die Werke enkaustisch mit Wachs überziehen müsse, schliefst er mit den Worten: Gleich wie man bei den nackten Marmorstatuen zu verfahren pflegt. (Ut signa marmorea nuda curantur.)" Dafs man bei den bekleideten Statuen ein anderes Verfahren der Enkaustik angewandt, wie Visconti [3]) hieraus geschlossen, ist bei der Einfachheit des von Vitruvius beschriebenen Verfahrens nicht wohl denkbar. Wir werden also voraussetzen müssen, dafs die Enkaustik überhaupt bei Marmorstatuen nur angewendet wurde, um dem Nackten, als solchem, eine besondere Eigentümlichkeit — eine gewisse Weichheit, wahrscheinlich auch einen wärmeren, ins Gelbliche spielenden Ton — zu geben. Sehr naheliegend und folgerecht erscheint zugleich der Schlufs, dafs eben dies auch bei den nackten Teilen bekleideter Statuen stattfand, um sie dadurch schon stofflich von der Gewandung zu unterscheiden, die überdies häufig, wie sich insbesondere aus den erhaltenen Monumenten ergiebt, durch Farbe und Vergoldung von ihnen gesondert ward. Jener weichere und wärmere Wachsüberzug des Marmors führt uns somit wiederum auf den in der Blütezeit der griechischen Kunst so häufigen Gebrauch des Elfenbeins zurück, so dafs beide Materiale sich in ihrer Erscheinung nun mehr verwendbar zeigen, als es ohne ein solches Mittel der Fall gewesen wäre."

Ebenso wie bei den Marmorstatuen wurde auch bei den Bildwerken aus Bronce das Beiwerk durch die Farbe hervorgehoben. So beschreibt Callistratus [4]) eine Bildsäule des Orpheus, an der die persische Kopfbedeckung mit Gold gestickt, das Kleid mit einem goldenen Gürtel zusammengefafst und die Sohlen mit goldenen Bändern geschmückt waren.

Es finden sich jedoch auch Stellen, aus denen hervorzugehen scheint, dafs nicht nur — wie bei der eben genannten Statue — die Zuthaten, sondern auch das Gesicht der Erzfiguren durch Farbe hervorgehoben seien, z. B. wird von Plato [5]) angeführt, dafs Silanion (gegen das Ende des vierten Jahrhunderts) eine sterbende Jokaste mit im Tode erbleichendem

[1]) l. VII. c. IX.
[2]) l. XXXIII. c. VII
[3]) Musée Pie-Clém. T. III. p. 36. n. 2.
[4]) Statuar. c. VII.
[5]) Symposiac. V. q. 1.

Gesicht gebildet habe, indem er Silber unter die Bronce mischte. Durch eine andere Versetzung des Metalls (angeblich mit Eisen) soll nach Plinius[1]) ein Bildhauer Aristonidas einen reuevollen Athamas errötend dargestellt haben. Wenn wir auch, trotz der an die Grenzen der Unmöglichkeit streifenden Schwierigkeit der technischen Ausführung, die Richtigkeit dieser beiden Angaben anerkennen, „so[2]) kann dies durchaus nur als eine Ausartung der Kunst betrachtet werden, welche die innerlichen ethischen Verhältnisse durch äufsere, gewissermafsen symbolische Mittel zur Anschauung zu bringen glaubt."

Zahlreiche scheinbare Beweise für eine Färbung des Gesichtes finden sich in der bereits öfter citierten Statuenbeschreibung des Sophisten Callistratus aus dem dritten Jahrhundert n. Chr. Geb. Dieser beschreibt nämlich in einem affectiert pathetischen Styl ein Dutzend der berühmtesten Bildsäulen und braucht dabei Ausdrücke wie: errötende Wangen, fleischfarbiges Erz u. dergl. Diese Beschreibungen sind rhetorisch und man braucht nicht anzunehmen, dafs er die Wangen wirklich gerötet gesehen hat, sondern darf diese Angabe getrost als eine Zuthat seiner Phantasie betrachten. Das wird um so wahrscheinlicher, wenn man bedenkt, dafs seine Vorbilder — die beiden Philostrate — in einer Schrift ganze Sammlungen von Gemälden genau beschreiben, die sie unmöglich gesehen haben können, da sie niemals gemalt worden sind, noch werden konnten, weil das angeblich Dargestellte sich nicht malen läfst[3]). „Auch widerspricht sich Callistratus in dieser Redeweise selbst, wenn er von dem früher angeführten Narcifs sagt, dafs durch sein Gewand die Leibesfarbe durchschimmere und wenn er hernach den Stein wieder einfarbig benennt."

Endlich möge noch ein Zeugnis eines alten Schriftstellers[4]) erwähnt werden; wenn es mit der Polychromie auch nur in einem indirekten Zusammenhange steht, so geht doch deutlich daraus hervor, dafs jene Färbungen, Vergoldungen u. s. w. im Verhältnisse zu der Sculptur an sich nur eine sehr untergeordnete Stellung einnehmen. Plutarch braucht das folgende Gleichnis: „Es mögen alle berühmtesten Schauspieler . . . . der Tragödie gleich einer prachtliebenden Dame als Haarputzer und Sänftenträger, oder vielmehr wie die Enkausten, Vergolder und Bemaler den Statuen nachfolgen."

Ehe wir nunmehr zur Besprechung der an den Denkmälern erhaltenen Farbenspuren übergehen, ist es vielleicht nicht überflüssig, kurz auf die Unzuverlässigkeit auch der gewissenhaftesten Berichte hinzuweisen. Abgesehen von der bei vorgefafsten Meinungen leicht eintretenden subjectiven Täuschung wirken viele Umstände zusammen, um die Angaben zu verwirren. Erstens haben die bei der Ausgrabung von Statuen noch deutlich sichtbaren Farbenspuren dem Einflufs der Luft nicht widerstehen können, sondern sind meist schnell — oft nach wenigen Tagen verschwunden. Ferner mögen die bei der Verwitterung des Marmors eintretenden chemischen Einwirkungen Färbungen hervorgerufen haben, die dann in der ersten Hitze als Reste einer Bemalung angesehen wurden. Endlich ist noch zu erinnern, dafs oft auch zufällige Aederung des Gesteins den Eindruck einer beabsichtigten Farbenwirkung hervorzurufen vermochte.

---

[1]) l. XXXIV. c. XIV.

[2]) Kugler, Polychr. S. 61.

[3]) Vergl. Prof. Dr. K. Friederichs. Die philostratischen Bilder. Ein Beitrag zur Charakteristik der alten Kunst. Erlangen 1860.

[4]) Plutarch. De gloria Athen. c. VI.

Betrachten wir zunächst die erhaltenen oder — wenn sie verschwunden — unzweifelhaft festgestellten Farbenreste an selbständigen Rundfiguren: An der altertümlichen herkulanischen Diana im Königl. Museum zu Neapel[1]) ist das doppelte Obergewand von einem reich gemalten Saume eingefafst. „Zu unterst ein schmaler goldfarbiger Streif, dann ein breiterer von Purpurfarbe mit weifsem Ranken- und Blätterornament, und zu oberst wieder ein schmaler Streif von derselben Farbe. Auf diese Weise sondert sich das Obergewand auf das entschiedenste von den übrigen Teilen der Gewandung ab. Das Haar ist von einer rötlichen Farbe und scheint ursprünglich vergoldet gewesen zu sein.“ Statuen mit vergoldetem Haar zählt Winckelmann[2]) in grofser Menge auf. Die merkwürdigste unter diesen ist die mediceische Venus in Florenz, deren Haar deutliche Spuren von Vergoldung enthält, sowie auch in den durchbohrten Ohrläppchen ursprünglich ein goldener Schmuck befindlich gewesen sein mufs. Ebenso haben sich am Haar und an den Augensternen der Gruppe des Orestes und der Elektra in der Villa Ludovisi[3]) Spuren von Farbe vorgefunden. An der berühmten Amazone des Vatikans[4]) war ursprünglich das ganze Gewand mit einem farbigen Anstrich bedeckt, dessen Spuren noch erhalten sind. „Dasselbe soll an der Diana von Versailles vor den neuesten Restaurationen bemerklich gewesen[5]) sein“.

Rötliche Farbenspuren, die man wiederum als Reste einer verschwundenen Vergoldung anzunehmen geneigt ist, finden sich auch an den Gewändern zweier pompejanischen Statuen[6]) zu Neapel. Nach Quatremère de Quincy hat man auch an der Venus von Arles, an einer Statue des Aeskulap und an der Colossalbüste des Otho, die sich im Musée Napoléon befanden, an den beiden grofsen Flufsgöttern des Vatikans und an dem Colofs auf Monte Cavallo zu Rom, der dem Phidias zugeschrieben wird, Spuren von Farbenanwendung bemerkt.

Auffallend sind die Farbenspuren, die man an dem Capitolinischen Apoll mit dem Greifen wahrgenommen hat. Hier scheint das Nackte ursprünglich mit einer roten Farbe bedeckt gewesen zu sein, während an dem Gewande, der Lyra und dem Greifen nichts davon zu entdecken ist[7]). Ebenso zeigt sich seltsamer Weise das Gesicht der Vestalin von Versailles mit einer roten Farbe bedeckt[8]). Diese beiden Fälle können wir mit Kugler „nur einer entarteten Kunst zuschreiben“. Vergl. S. 7.

Noch sonderbarer sind Farbenspuren, die sich an der jetzt in Paris befindlichen Pallas von Velletri bei ihrer Entdeckung im Jahre 1797 zeigten. Fernow berichtet darüber unter dem 29. December 1797 Folgendes: Augen und Mund sind sonderbar mit einer schwachen violetten Tinte gefärbt, die an ersteren nicht allein die Augäpfel sondern auch die Augenlider und die zwischen ihnen und den Brauen liegende Vertiefung über den Augen einnimmt, und am Munde sind gleichfalls nicht die Lippen allein, sondern auch der ganze Umfang der Oberlippe, von den Mundwinkeln bis an die Nase, und ein Teil der Unterlippe mit derselben Tinte

---

[1]) Real Museo Borbonico T. II. tav. IIX. — Quatremère de Quincy, le Jup. Olymp. p. 35. — Raoul-Rochette. Journal des Savans. 1833. juin. p. 363. — Winckelmann, Geschichte der Kunst. B. I. c. 2. § 14. — Kugler, Polychr. S. 62.

[2]) Gesch. der Kunst. B. VI. § 12.

[3]) V. Stackelberg. Der Apollotempel zu Bassae. S. 80.

[4]) Visconti. Mus. Pie-Clément. T. II. tv. XXXIIX.

[5]) Quatremère d. Q. a. a. O. S. 55. — Kugler, Polychr. S. 63.

[6]) R. Museo Borbonico. T. III. tv. XXXVII. XXXVIII.

[7]) Quatremère de. Q. a. a. O. S. 51.

[8]) Histoire de l'Académie des Inscripitions et Belles-Lettres. T. XXXIX. p. 168.

gefärbt, die anfangs, als die Statue aus der feuchten Erde kam, lebhafter gewesen sein mag. Diese befremdliche Färbung ist bis jetzt noch nicht genügend erklärt. „Wenn wir jedoch berücksichtigen [1]), dafs die Statue in der mehr absichtlichen als natürlichen Trockenheit ihrer Arbeit, als eine Kopie aus der Kaiserzeit nach irgend einem älteren trefflichen Werke erscheint, so sind wir vielleicht berechtigt, jene barbarische Bemalung (die übrigens wohl nicht mehr in ihrem Zusammenhange gesehen ward) als eine Zuthat des italischen Kopisten anzunehmen.“ Aufserdem ist es in hohem Grade wahrscheinlich, dafs diese Statue ein Cultusbild war, dafs also hier der auf Seite 7 erwähnte Brauch, die Götterbilder mit Farbe zu bestreichen, geübt worden ist.

Dafs die Augensterne durch Farbe oder durch eingesetzte farbige Edelsteine angedeutet wurden, geht, wie oben bereits erwähnt, aus mehreren Stellen alter Schriftsteller hervor. Es finden sich denn auch diese Steine noch an sehr vielen erhaltenen Bildsäulen vor, oder die gegenwärtig leeren Augenhöhlen deuten auf ein früheres Vorhandensein derselben. Derartiger Werke giebt es so viele, dafs es zu weit führen würde, alle aufzuzählen [2]). „Das Auge des Menschen, der Brennpunkt, in welchem die Gedanken und Gefühle sich am bedeutsamsten sammeln und aussprechen, ist auf keine Weise in der Form wiederzugeben; hier hat die Natur der Plastik ihre Grenzen gezogen. Und wo jene einzig und allein durch die Farbe wirkt, da mufste auch der Künstler ein ähnliches Mittel ergreifen“. Hierbei kam es den Alten aber weniger auf eine möglichst getreue Nachahmung der Natur an, als auf eine recht deutliche Hervorhebung und Sonderung von den übrigen Teilen des Gesichtes. Dies geht aus folgendem Umstande hervor, der von andern auf eine spätere Entartung der Kunst zurückgeführt wird, da nur Statuen aus römischer Zeit diese Erscheinung zeigen. Es finden sich nämlich aus der Kaiserzeit mehrere Bildwerke mit Onyxaugen, bei denen die Pupille weifslich erscheint, wo also die eingesetzten Augen von den allgemeinen Lokalverhältnissen der Augenfarbe abweichen. Noch auffallender wird dies, wenn das Material des Werkes ein dunkelfarbiger Stein ist, der eben gar keine Ansprüche mehr auf das Verhältnis zu der natürlichen Farbe des Gesichtes macht. So befinden sich z. B. in der Antiken-Gallerie des Berliner Museums (Nr. 169 und 170) zwei Büsten aus grünem Basalt, den jungen Cäsar und den Augustus darstellend. „Nicht [3]) minder widerwärtig erscheinen zwei grofse Bacchushermen im hieratischen Style und aus weifsem Marmor, an denen das gesamte Auge durch einen Stein mit eingekratzten Umrissen des Sternes ausgefüllt ist (ebendort Nr. 379 und 380), von denen der ersteren Augen aus Alabaster mit vergoldeten Ringen zur Bezeichnung des Sterns, die der andern aus Onyx eingesetzt sind.

Der Geschmack endlich an den eigentlich polylithen Sculpturen, deren Nacktes gewöhnlich aus weifsem, die Gewänder aus andersfarbigem, in der Regel buntem Steine bestehen, und deren sich in allen Sammlungen zur Genüge befinden, ist als ein besonderes Eigentum der römischen Zeit bekannt. Auch in diesen Compositionsweisen bemerkt man Abweichungen von den allgemeinen Verhältnissen der Lokalfarbe, so befindet sich unter den Antiken des Berliner Museums eine Büste des Vespasian (Nr. 272), deren Gewand aus Giallo antiko, der Kopf aber aus schwarzem Marmor gearbeitet ist. Ebenso die Wahl des roten Marmors für andere Statuen (vornehmlich Satyrn) und des schwarzen Marmors, dessen schon oben gedacht worden ist.“

Es ist bereits hervorgehoben, dafs bei einer bedeutenden Menge von Statuen das Beiwerk, Attribute, Helmbüsche, Schilde, Schwerter u. dergl. aus Metall angefertigt waren.

---

[1]) Kugler, Polychromie. S. 63.

[2]) Vergl. Winckelmann, Gesch. d. Kunst. B. VII. c. II. § 13. ff.

[3]) Kugler, Polychromie u. s. w. S. 64. f.

In höherem Grade noch als die vollrunde Sculptur bedient sich das Relief der Farbe und es ist berechtigt, die Illusion durch solche Hülfe zu steigern, da es gefesselt und flachgedrückt ist, und als Wandbild überhaupt dem Gemälde näher steht. Es finden sich denn auch zahlreiche Flach- und Hochreliefs die deutliche Farbenspuren zeigen. Dodwell [1]) hat deren in Attika entdeckt und in jedem Museum trifft man viele, die ursprünglich bemalt gewesen sind. Indessen ist hierauf zunächst weniger Wert zu legeu, weil die Reliefs mit Farbenresten meistens aus später, römischer Zeit stammen, oder aber von den künstlerisch unreifen Etruskern herrühren [2]). Anderen darf man auch nicht volle Beweiskraft zugestehen, weil sie in das Gebiet der Kleinkunst und Kunstindustrie fallen, ebensowenig wie man in der heutigen Sculptur etwa deshalb Polychromie constatieren könnte, weil viele Porzellanfiguren bunt sind. Zu diesen nicht vollgültig beweisenden Reliefs gehören besonders die aus Terracotta (gebrannter Erde), welche sich überall in grofser Zahl finden. An einem bekannten Thonrelief des Berliner Museums sind die Détails des Gesichtes der Juno Lanuvina — Auge, Lippen, Haare und Schmuck — durch schwarze und rote Färbung unterschieden. An den meisten finden sich blaue Spuren am Hintergrunde, und jedenfalls mufs eine vollständige Bemalung desselben angenommen werden, weil sich sonst das wenig erhabene Reliefbild nicht deutlich genug gezeigt haben würde. Das war aber unbedingt schon deshalb nötig, weil viele, wenn nicht die meisten Reliefs in ziemlich weiter Entfernung vom Auge angebracht waren. Wir wissen nämlich aus den Briefen des Cicero, dafs sie zur Verzierung des oberen Teiles der Wände dienten. Hierbei sei kurz der allerliebsten kleinen Terrakotta-Figürchen, die kürzlich in grofser Menge in der böotischen Stadt Tanagra gefunden sind, erwähnt. Dieselben stellen meist Genrescenen dar und sind mit eingebrannten Farben und reicher Vergoldung geschmückt. Auch die nackten Teile sind häufig bemalt. Jedoch dürfen wir uns hierdurch nicht verleiten lassen, diesen Gebrauch auch für die eigentliche Sculptur anzunehmen, da sie ja auch nicht in den Bereich der höheren, sondern in den der Kleinkunst gehören.

Noch mehr suchten durch Bemalung zu wirken die Reliefs und die Rundfiguren, die in den Giebelfeldern von Tempeln standen und demgemäfs als Dekorationsstücke der Architectur, nicht als selbständige Kunstwerke zu betrachten sind. Was die Reliefs betrifft, die meist als fortlaufender Fries die inneren Tempelwände schmückten, so ist von vornherein eine Bemalung mindestens des Hintergrundes vorauszusetzen, da die Erhebung der Figuren meistens eine zu geringe ist, als dafs sie nur durch Licht und Schatten wirken könnte. In der That finden sich auch an vielen Reliefs deutliche Spuren von Bemalung nicht nur des Hintergrundes, sondern auch der Figuren. An den Reliefs des Theseustempels innerhalb des Peristyls über Pronaos und Posticum war der Grund blau, die Gewänder zumeist blau (?), grün oder rot [3]). Auch an den Friesreliefs des Parthenontempels bemerkte man vor der Reinigung Spuren von blauer Farbe auf dem Grunde und von Vergoldung an den Haaren, sowie von grüner Farbe an den Hüten einiger Jünglinge [4]). Aufserdem beweisen zahlreiche Löcher, dafs Waffen, Zäume, Ringe, Spangen, Kopfzierden, Scepter, Stuhllehnen u. ä. aus Metall angesetzt waren. Dasselbe ist ohne Zweifel der Fall gewesen bei den Reliefs, die die hypäthrale Cella des Apollotempels zu Bassä schmückten. Zwar hat man hier keine Farbenreste entdeckt, mufs aber doch eine teilweise

[1]) Classical tour through Greece. V. I. S. 343.

[2]) Vergl. Buonarotti. Sopra alcune medaglie. S. 447.

[3]) Dodwell. Alcuni Bassirilievi della Grecia. S. 6. — Dodwell. Classical and topographical tour. V. I. S. 364.

[4]) Vergl. Millin. Monumens antiques inédits. T. II. S. 48.

Bemalung annehmen, da bei einer Amazonenfigur das bei den übrigen mit Sorgfalt ausgeführte Détail plastisch nicht ausgedrückt ist. Es fehlt an einem Fufse der Rand des Stiefels. Bei der sonstigen Sauberkeit und Genauigkeit des Frieses ist eine Nachlässigkeit des Künstlers kaum vorauszusetzen, sondern man mufs annehmen, dafs dieser Rand durch Metall oder Farbe bezeichnet wurde. Es fehlen aber die Ansatzlöcher, und anderseits ist die Stelle auch nicht besser erhalten, als die umliegenden. Es ist also nur an einen Ersatz durch Farbe zu denken. Die Reliefs endlich, welche als Metopen des mittleren Peripteros auf der Burg von Selinunt dienten, enthalten einen roten Grund und zeigen einzelne Détails, wie Säume, Riemen, Hals- und Armschmuck, ebenfalls rot gefärbt. Auf dem Relief des Perseus erscheint die Minerva mit roten Säumen, das Zerrbild der Medusa mit roten Augenkreisen und der Gürtel des Perseus mit roten Ringen und blauen Punkten bemalt [1]).

Auch die Rundfiguren in den Giebeldern mufsten sich wie ein Hochrelief von einem gefärbten Hintergrunde abheben. Es ist unmöglich zu glauben, dafs derselbe weifs gelassen wurde, weil dann die weifsen Figuren davor gar keine Wirkung ausüben konnten. Die Statuen selbst sind ebenso wie die Gestalten der Reliefs an ihrem Beiwerk durch Farbe oder durch angesetzte Broncestücke verziert. An den Statuen der Giebelfelder des Parthenon entdeckten die Künstler, die bei deren Abnahme zugegen waren, Spuren von Malerei und Vergoldung. Noch jetzt zeigt das Haar an dem Fragmente des Minervenkopfes vom westlichen Giebel, das sich im Brittish-Museum befindet, deutliche Ueberreste einer roten Farbe, die man jedoch ebenso wie in anderen schon angeführten Fällen, für den Grund einer ehemaligen Vergoldung zu halten geneigt ist. Die Augen dieses Kopfes sind leer und deuten somit an, dafs auch sie ursprünglich mit anderem Stoffe gefüllt waren [2]). Auch bemerkt man noch Spuren wo der Helm aufsafs, auf ihrer Aegis das Loch, wo das Gogonenhaupt, und in der Ecke derselben andere Löcher, wo die Troddeln oder Schlangen befestigt waren.

„Ueber die Farbenreste, die an den altertümlichen, aus feinem parischen Marmor gearbeiteten Giebelstatuen des Minerventempels auf Aegina nach ihrer Ausgrabung gefunden wurden, besitzen wir ebenso ausführliche wie unbefangene Nachrichten [3]). Die Farben, von denen noch Spuren zu entdecken waren, bestanden aus einem dunkeln zinnoberartigen Rot, das sich besonders gut erhalten hat und aus einem lichten Blau. Das Tympanon des Giebels war blau. Die Helme zeigten Spuren von blauer Farbe; der Helmbusch oder Haarschweif war rot. Der Helm eines einzelnen Kopfes scheint mit einer netzartig sich überkreuzenden Perlenschnur bemalt gewesen zu sein, wie aus der Verwitterung der Zwischenräume zu ersehen, während jenes Netz durch die enkaustische Farbe (von der noch blaue Spuren sichtbar waren) reiner erhalten ist. Auf dem Helmschilde der Minerva bemerkte man Spuren eines gemalten Diadems. Die Schilde waren von aufsen blau angestrichen bis auf einen Finger breit vom äufsersten Rande, wo eine eingeritzte Cirkellinie die Farbe abschneidet; auf dieselbe Art war das Innere der Schilde rot gefärbt. Die Aegis der Minerva war schuppenartig bemalt. Am Gewande derselben fand sich noch eine rote Farbenspur, nach der Annahme des Berichterstatters nur der Rest eines unteren Saumes. Die Sohlen waren rot, die Riemen und Bänder, womit dieselben befestigt waren, nicht plastisch ausgedrückt, somit vermutlich ebenfalls durch Farbe bezeichnet. Am

[1]) Sculptured Metopes discovered amongst of the ancient city of Selinus in Sicily by W. Harris and S. Angell. pl. VI. - IIX. — Hittorf et Zanth, Architecture antique de la Sicile. pl. XXIV. XXV.

[2]) Vergl. Clarke's Travels I. s. II. c. IV. — Altertümer von Athen Th. II. c. 1. Anm. 109. — Visconti, Mémoires sur les ouvrages de sculpture du Parthénon. S. 19. — Kugler, Polychr. u. s. w. S. 67.

[3]) Kugler, Polychromie S. 67.

UNIVERSITY OF ILLINOIS – URBANA
N3011?0236395184

Nackten fand sich keine Spur von Farbe, jedoch müssen die Augen und Lippen bemalt gewesen sein, da sie durchgängig rein und wohl erhalten sind, während die übrigen Teile durch den Einfluſs der Witterung gelitten haben. An dem Auge der Minerva war sogar noch der Umriſs des Augapfels und noch ein Hauch von Färbung zu erkennen. An den Köpfen finden sich häufig kleine eingebohrte Löcher, um Haarlocken von Bleidraht (deren eine noch vorgefunden wurde) aufzunehmen; die Haare waren somit ohne Zweifel vergoldet. Aehnliche Löcher, die auf metallische Zuthaten deuten, finden sich noch an vielen Stellen der Figuren; der Helm der Minerva ist an seiner Oberfläche damit übersät. Auf der Mitte ihrer Aegis sind ebenfalls Löcher, die zur Befestigung des Gogonenhauptes dienten, am Rande Spuren von Bleidraht zum Anheften einer Verzierung. Zugleich waren die Ohren der Köpfe beider Minerven, des einen und des andern Giebelfeldes, durchbohrt, offenbar um Ringe aufzunehmen, wie solche sich auch an einem dritten weiblichen Kopfe (dessen vormalige Stellung im Tempel ungewiſs ist) im Stein gebildet zeigen. An allen Kriegern, mit Ausnahme der Bogenschützen, findet sich ein eingebohrtes Loch auf der rechten Schulter und einige andere unter dem linken Arm nach dem Rücken zu, was auf die Befestigung der Schwertriemen hindeutet. Das ehemalige Vorhandensein der letzteren wird durch die bessere Erhaltung der Stellen, wo die Riemen an dem Körper aufgelegen, bestätigt". Nach diesen Angaben scheint also an beiden Giebelgruppen des in Rede stehenden Tempels die weiſse Farbe des Steins im wesentlichen vorgeherrscht zu haben; die kämpfenden Heroen, die sich in beiden Gruppen zu den Seiten der Minerva gegenüberstehen, sind fast sämtlich nackt, und nur die Détails ihrer Wappnungen u. dergl. zeigen Spuren von Farbe oder metallischem Schmuck.

Die Bemalung beschränkt sich also, wie man sieht, auch bei den Tempelsculpturen auf das Beiwerk.

Durch die Beobachtung der erhaltenen Farbenspuren haben wir also dasselbe Resultat gewonnen wie durch die Prüfung der darauf bezüglichen Bemerkungen alter Schriftsteller: daſs nämlich die nackten Teile die natürliche Farbe des Stoffes, aus dem sie gefertigt wurden, zeigen, während das Beiwerk — Haare, Augenbrauen, Bart, Lippen, Waffen und Attribute — entweder durch Bemalung oder durch einen andern Stoff hervorgehoben wurden.